



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: "Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma" : szkice do portretu Beatrice

Author: Mariusz Jochemczyk

Citation style: Jochemczyk Mariusz. (2012). "Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma" : szkice do portretu Beatrice. " Śląskie Studia Polonistyczne" (Nr. 1/2 (2012), s. 131-150).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

„Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma”

Szkice do portretu Béatrice Cenci

Przed mostem Anioła

Chorobliwie gorączkowa atmosfera owego pamiętnego wrześniowego dnia udzieliła się zgromadzonym tłumnie mieszkańcom Wiecznego Miasta. Wszystkim bez wyjątku. Nawet leniwy zwykle, a przybyły z południa puciołowaty lazarzon porzucił ochoczo żebraczą kruchę kościoła Santa Maria in Trastevere, nawet gadatliwa przekupka z Piazza della Rotunda bez żalu opuściła swe rybne stragany. Jak zaświadcza (po latach) niestrudzony kronikarz tamtych chwil:

Podczas tej tragedii ciżba była olbrzymia; jak daleko wzrok mógł sięgnąć, ulice były wypełnione karocami i ludem, trybuny, okna i dachy pełne ciekawych. Słońce prażyło owego dnia tak, że wielu ludzi mdlało. Ogromna liczba osób dostała gorączki; kiedy zaś wszystko się skończyło o dziewiętnastej godzinie [...] i kiedy tłum się rozproszył, wiele osób udusiło się w tłoku, wiele stratowały konie. Liczba zabitych była bardzo wielka¹.

1 STENDHAL: *Kroniki włoskie*.

W: IDEM: *Dzieła wybrane*. T. 2.

Tłum. T. ŻELEŃSKI (BOY).

Warszawa 1982, s. 565.

Nie będący naocznym świadkiem wydarzenia (a ukryty przezornie w zaciszu pałacu Monte Cavallo) świątobliwy człowiek – Hipolit Aldobrandini – uniknął „ciżby” i „gorączki”, choć z całą pewnością nie uniknął wyrzutów sumienia. Jako jurydyczny nadzorca całego zajścia – obawiał się nie tylko gniewu rozpalonego upałem rzymskiego ludu, ale też gniewu „samego Boga”. Wszak (jako papieża Klemensa VIII) wciąż dręczyła go niespokojna myśl, że wydał niesprawiedliwy wyrok w bulwersującej sprawie, którą żyła cała ówczesna Italia.

Z ulgą przyjął zatem armatni wystrzał z Zamku św. Anioła, informujący o końcu „tej tragedii”: udzieliwszy Piotrowego rozgrzeszenia *in articulo mortis*², zaopatrzony w skonfiskowany majątek straconych nieszczęśników – mógł śmiało i efektownie wkroczyć w jubileuszowy rok 1600. Jak wiadomo, 111 dni później (31 grudnia 1599) w obecności kilkudziesięciu tysięcy wiernych dokonał uroczystego otwarcia bazylikowych Porta Santa.

2 Ibidem, s. 564.

Powróćmy jednak do owego upalnego wrześniowego dnia (choć postać Klemensa VIII patronuje nie tylko tej jednej egzekucji: u progu wspomnianego jubileuszu podpisuje on także głośny wyrok, nakazujący publiczne spalenie Giordana Bruna), gdy rzymskie ulice i dachy wypełniły się po brzegi gęstwą ciekawskich ciał. Trzeba przyznać, że zadbano o każdy szczegół tego krwawego aktu (nie)-sprawiedliwości, choć działano w niebýwałym pośpiechu:

Całą noc pracowano na placu koło mostu św. Anioła nad przygotowaniem tej okrutnej tragedii. Jednakże wszystkich potrzebnych odpisów wyroku nie dało się wygotować przed piątą rano, tak że dopiero o szóstej można było oznajmić okropną wiadomość biednym nieszczęśnikom, którzy spali spokojnie³.

3 Ibidem, s. 561.

4 Tak relacjonuje szczegóły mortualnej garderoby jednej z ofiar ówczesny kronikarz: „[...] jej ubranie było takie, jakie noszą zakonnice, koloru wina [...]”. Por. E. LACANAU, P. LUCA: *Grzeszni papieże. Dolce vita na dworze watykańskim w średniowieczu i renesansie*. Tłum. A. OLSZEWSKI. Gdynia 1993, s. 185.

5 Choć jak sarkastycznie zauważa autor *Kronik*, nie wszyscy w spokoju doczekali końca egzekucji: „Gdy wypo-rządzono szafot [...], trybuna pełna ciekawych zawałiła się i wielu ludzi się pozabijało”. Por. STENDHAL: *Kroniki wło-skie...*, s. 564.

6 Wedle wskazówek tropi-ciela kryminalnych zaga-dek przeszłości, jednemu ze skazanych „z jakiegoś powodu przeznaczono inny koniec. Jego głowa została zmiażdżona maczugą”. Por. R. CASTLEDEN: *Krwawi mor-dery, maniacy szaleni i nie-nawistni. Od starożytności do czasów współczesnych*. Tłum. O. KACZMAREK. Cz. 1. War-szawa 2008, s. 86.

Gdy cieśle kończyli wznoszenie katowskiego rusztowania, a następnie skrupulatnie składali widowiskową maszynę straceń o dźwięcznej nazwie *mannaja* – za kulisami bynajmniej nikt „nie spał spokojnie”. Trwał bowiem w najlepsze spektakl przedśmiertnej grozy: spisywano testamenty, słuchano generalnych spowiedzi, dostępowano ostatniej Eucharystii, wybierano miejsce pochówku, przywdziewano w czerń i błękit (lub – jak chcą niektórzy – w bur-gund⁴) kobiece ciała, a na potrzeby doraźnej tortury procesyjnej – negliżowano męskie.

Żałobny kondukt – zanim dotarł na plac straceń przy moście św. Anioła – krążył przy wtórze psalmów między więzieniem Corte Savella a Tordinona, dając tłumowi czas na spokojne nasycenie spragnionych ofiary oczu⁵.

Duszna feeria barw i podgrzewane katowskim obrzędkiem *stac-cato* ulicznych krzyków, westchnień, omdleń i spazmów doprowadza w końcu do długo wyczekiwanego finału – dekapitacji kobiet (Beatrycze i Lukrecji), frenetycznego *mazzolato*⁶ (którego ofiarą pada Giacomo) i efektownego ułaskawienia odzianego w pozłacany płaszcz beniaminka (Bernarda). Tak dokonała się smutna histo-ria jednego z najśłynniejszych renesansowych rodów rzymskich – potężnej rodziny Cenci.

Wyrafinowana eksterminacja zlecniodawców zuchwałego mordu dokonanego na seniorze rodu („wielki nieobecny” to zgła-dzony rok wcześniej ojciec wymienionej trójki rodzeństwa i mąż Lukrecji – Francesco Cenci) miała oczywiście charakter nie tylko wychowawczy i prewencyjny.

[Klemens VIII – pod wpływem ofensywy adwokackiej Farina-ciego i wstawiennictwa kilku kardynałów – zamierzał uniewinnić wszystkich zlecniodawców mordu na Francesco Cencim. Zmienił zdanie, gdy podczas trwania rzymskiego procesu dowiedział się

o zuchwałym zabójstwie, dokonanym na szanowanym i cenionym patrycjuszu Santa Croce. Sprawcą okazał się syn zamordowanego, co skłoniło papieża do działań radykalnych (przykładne ukaranie zuchwałych mężo- i ojcobójców), rozwiązań utrwalających patriarchalny porządek].

Egzekucja sama w sobie była okazałym spektaklem, niezapomnianym widowiskiem i cyrkowym bez mała popisem katowskiej złośliwości. Zakończyła się zaś równie efektowną wieczorną procesją „z pochodniami” i „latarniami”:

Z zapadnięciem nocy członkowie Bractwa Świętego Jana bez Głowy zabrali ciała Cencich, chowając je każde w innym kościele. Zakapturzeni zakonnicy oświetlali drogę latarniami z wymalowanym na ich szybach godłem: głową świętego Jana Chrzciciela spoczywającą na dużej misie. Ogromny tłum z pochodniami podążał za marami z ciałem Bèatrice, które złożono w kościele Świętego Piotra in Montorio; „do północy pospieszyło tam całe pospólstwo, by płakać nad zwłokami i kłaść wokół nich zapalone świece. Jej piękną głowę obsypiano kwiatami”⁷.

Głowa z ciała uleciała

Właśnie ów wizualny walor przedstawienia wydaje się w kontekście niniejszych rozważań szczególnie istotny. Zwłaszcza, że nie uszedł on czujnej uwadze fachowego oka. Dodajmy – malarskiego oka. Każdy ze zgromadzonych tego dnia na placu i patrzących bacznie na *proscenium* mistrzów pędzla zaciągnie – spleciony prędeż czy później – przedziwny „dekapitacyjny” dług. Fantazmatyczne wyobrażenie „ściętej głowy” prześladuje od tego momentu nie tylko obecnego na egzekucji boskiego Caravaggia. Dojmująco doskwiera także wmieszanemu w tłum cenionemu twórcy fresków – Orazio Gentileschiemu, dręczy lubieżnego pejzażystę Agostina Tassiego i jego młodzieńską ofiarę, późniejszą wybitną malarzkę caravaggionistkę Artemizję Gentileschi (zgwaltowaną przez Tassiego córkę Orazia)⁸. „Kompleks” oddzielonej od ciała głowy trawi również wyobraźnię rozpoczynającego swą watykańską karierę – jeszcze bolończyka, choć już prawie rzymianina – Guida Reniego.

Najszybciej na ceremonialne okrucieństwo zareagował siedzący „w pierwszym rzędzie [...] faworyt kardynała del Monte, krępy i niewysoki młodzieniec o ciemnych włosach”⁹ – Michelangelo Merisi da Caravaggio. W proroczym geście ubiegł nawet grozę oglądanych zdarzeń. Wszak już w wigilię rzymskiej egzekucji ukończył swą słynną *Głowę Meduzy*, namalowany na owalnej tarczy wizerunek zdekapitowanej Gorgony. Krzycząca i ociekająca krwią węzowa głowa „zaopatrzona” została przez artystę w nienaturalnej wielko-

7 D. SEWARD: *Caravaggio. Awanturnik i geniusz*. Tłum. R.A. GALOS. Wrocław 2003, s. 66.

8 O mistrzach malarskich, a jednocześnie naocznych świadkach tamtych wydarzeń pisze intrygująco Jarosław MIKOŁAJEWSKI: *Rzymska komedia*. Warszawa 2011, s. 139.

9 A. LAPIERRE: *Artemizja*. Tłum. S. KROSZCZYŃSKI. Poznań 2002, s. 23.

10 Por. D. SEWARD: *Caravaggio...*, s. 68. Seward powołuje się w tym miejscu na opinię wybitnego amerykańskiego historyka sztuki: „Bernard Berenson, który widział fotografię człowieka »bezsrośrednio po zgilotynowaniu«, twierdzi, iż głowa na zdjęciu bardzo przypominała oblicze Meduzy” (ibidem).

11 *Caravaggio i różne oblicza caravaggionizmu. Wybrane obrazy z Pinakoteki watykańskiej i zbiorów polskich*. Red. A. ZIEMBA. Przy współpracy J. KILIAN i A. RADKOWSKIEJ. Warszawa 1996, s. 47.

12 Historycy sztuki szukają także innych motywacji dla tak często podejmowanej przez ekscentryczną malarzkę topiki dzieł: „Skłonność do krwawej tematyki wiązano z jej osobistym przeżyciem, gdy mając 19 lat została rzekomo zgwałcona przez Agostina Tassi (ostatecznie uwolnionego od oskarżenia) i w toku postępowania sądowego poddana torturom. Okrucieństwo scen ukazujących kobietę ucinającą głowę mężczyźnie uznano za wyraz malarskiej »zemsty« za jej własne cierpienia”. Por. I. CHILVERS, H. OSBORNE: *Oksfordzki leksykon sztuki*. Warszawa 2002, s. 262.

ści, powiększone, niejako wypadające z orbit przerażone oczy. Jak zauważa biograf malarza – Desmond Seward – mitologiczny temat naznaczony został symbolicznie nowożytnym piętnem: grymas umierającej twarzy demaskuje mechanikę działania (pracującej zawsze na politycznych usługach!) proto-gilotyny¹⁰. Wierny swej intuicji maluje Caravaggio – można by rzec: obsesyjnie – kolejne płótna, stanowiące wizualne wariacje na temat wrześniowej egzekucji na placu przy moście św. Anioła:

Motyw drastycznie ujętych, szokujących i epatujących widza dekapitacji – odcięcia głowy, powtarzał się w twórczości Caravaggia wielokrotnie. [...] Powracał do niego w obrazach *Judyty i Holofernes* (1598–1599, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Rzym), dwóch wersjach *Dawida z głową Goliata* (ok. 1606?, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń; 1609–1610?, Galleria Borghese, Rzym), w *Ścięciu św. Jana Chrzcziciela* (1608, katedra św. Jana, La Valletta, Malta) oraz w dwóch wariantach *Salome z głową św. Jana Chrzcziciela* (1609, Escorial, Madryt; 1610, National Gallery, Londyn)¹¹.

Malarska kompozycja przedstawień (przywołajmy dla przykładu tylko dwa pierwsze obrazy) nie pozostawia złudzeń, po której stronie politycznej rozgrywki sytuuje się Caravaggio. Skupione, chłodne, pozbawione emocji i wyrachowane twarze sług bożych (Judyty i Dawida) zestawiono z obliczami wykrzywionymi spazmatycznym bólem gwałtownie umierających mężczyzn-barbarzyńców. Pozbawione (lub właśnie pozbawiane) głów ofiary dodatkowo drażni Caravaggio w jawne autoportrety: twarze Holofernesa i Goliata to „pośmiertne, pokorne maski” ukrywające podobiznę grzesznego twórcy. Akty boskiej sprawiedliwości (dokonywane zawsze ludzką ręką!) w malarskiej optyce artysty jawią się zatem bardzo dwuznacznie. Także jako potencjalne (artystycznie odsunięte w czasie) komentarze do wrześniowych wydarzeń.

Za podobne akty artystycznych prowokacji, malarskich reminiscencji świadomych lub całkiem podświadomych komentarzy tego, czym żyło Wieczne Miasto jesienią 1599 roku, można uznać dzieła wspomnianych wcześniej artystów, pozostających niewątpliwie pod wpływem Caravaggia. Wystarczy wymienić płótna Oracza Gentileschiego (*Dawid z głową Goliata*, ok. 1610, Gemaldengalerie – Berlin oraz *Judyta i służąca z głową Holofernesa*, 1611, Pinakoteka Watykańska – Rzym), a także jego córki Artemizji (uporczywie ponawiany i przez lata wariantywnie „rozgrywany” motyw Judyty i Holofernesa)¹² oraz Guida Reniego – autora *Dawida z głową Goliata* (1605, Luwr – Paryż) oraz *Salome z głową Świętego Jana Chrzcziciela* (1639/1642, The Art Institute of Chicago – Chicago).

Nie te jednak obrazy „zagospodarują” i zawłaszczą na najbliższe dwa stulecia (jeśli uznać romantyczną fascynację z pierwszej połowy XIX wieku za kulminację zainteresowań) wyobraźnię rzymian i różnej maści przybyszów, chcących zgłębić mroczną tajemnicę rodu Cenci. Stanie się to udziałem niepozornego malowidła przechowywanego z pietyzmem w zakamarkach stołecznego Pałacu Barberini: portretu *Béatrice Cenci*, dzieła przypisywanego ostatniemu z wymienionych przed chwilą artystów – Guidowi Reniemu. Obraz ten to swoiste (bezkrwawe) dopełnienie mistrzowskiej sekwencji „dekapitacyjnej”, to malarskie *capo di tutti capi*. Wszak „temat” portretu stanowi odmalowana z niezwykłą czułością głowa „niewinnej zbrodniarki”.

Podobna zresztą „czułość” i empatyczne oddanie charakteryzuje romantycznych dociekliwych odkrywców, a później żarliwych admiratorów lub zjadłych krytyków obrazu. Wymieńmy czterech tylko pisarzy (Shelleya, Stendhala, Słowackiego i Hawthorne’a¹³), tworzących ekskluzywny kwartet uznanych twórców, zabierających głos w starannie i symetrycznie odmierzonych dwudziestoletnich odstępach czasu. Tak relacjonuje swe pierwsze zetknięcie z podobizną *donny Cenci* (bawiący w Rzymie w roku 1819) Percy Bysshe Shelley:

Malowidło to jest [...] najbardziej interesującym, jako wierne odzwierciedlenie najmiłszego tworu natury. Jak gdyby blade rozlało się tchnienie na jej obliczu; wydaje się, jak gdyby była smutną i przygnębioną, lecz rozpacz, wyrażoną na jej twarzy, rozjaśnia cierpliwość i łagodność. Głowa jej owinięta białą draperią, spod której wypływają złote włosy, opadające na szyję. Kształty jej twarzy są nadzwyczaj delikatne; brwi wyraźne i łukowate; usta mają nieustanny wyraz wyobraźni i uczucia, których nie przytłumiły cierpienia. Zdaje się, jak gdyby sama śmierć zniweczyć ich nie mogła. Czoło jej wysokie i jasne; oczy, które miały być nadzwyczaj żywe, są nabrzmiałe od łez i bez blasku, ale przedziwnie miłe i pogodne. Z całego oblicza przemawia godność i prostota, która w związku z wdziękiem i głęboką boleścią nadzwyczaj przejmujące wywiera wrażenie. Beatrycze Cenci należała, zdaje się, do tych rzadkich osobistości, w których, bez najmniejszego zwalczania się, mieszkają obok siebie energia i łagodność. Wnętrze jej było proste i głębokie. Zbrodnie i cierpienia, w których czynny brała udział, są jako maska i płaszcz, dane jej przez przypadek z chwilą, gdy weszła na deski tego świata¹⁴.

Nierozstający się podczas swej włoskiej podróży z „kopią portretu Beatryczy, malowanego przez Guida”¹⁵ autor *Obrony poezji doko-*

13 Oczywiście potencjalna lista pisarzy jest o wiele dłuższa. Wystarczy przywołać choćby Aleksandra Dumasa (i jego *Crimes célèbres*) czy też Hermana Melvilla (jako autora *Pierre, or The Ambiguities*), by zdać sobie sprawę z popularności dzieła Reniego wśród romantycznych twórców.

14 P.B. SHELLEY: *Przedmowa*. W: IDEM: *Rodzina Cencich. Tragedia*. Tłum. J. KASPROWICZ. Kraków 1908, s. 13. Ortografia i interpunkcja – uwszpółcześnione.

15 Ibidem, s. 8.

nuje kontrastowego, „podwójnego” oglądu utrwalonego na płótnie „najmilszego tworu natury”. Wizerunek twarzy (głowy) zaproponowany przez Reniego opalizuje w optyce Shelleya sprzecznymi jakościami.

Z jednej strony kobiecie oblicze jawi się jako: „blade”, „smutne”, „przygnębiające”, pokryte „rozpaczą”, „głęboko bolesciwe”. Żałobliwą całość – wedle Shelleya – dopełniają anatomiczne detale, „wykładniki” smutku: usta tłumione cierpieniem i oczy „nabrzmiące od łez” i pozbawione „blasku”. Z drugiej strony zauważa angielski poeta, iż zrozpaczoną wyrokiem papieskiego trybunału twarz „rozjaśnia cierpliwość i łagodność” (obie „jasności” wzmocnione zaś białą-złotą kolorystyką drapowanych włosów), a także uwzniośla niepospolita delikatność i subtelność kształtów. Dodatkowo precyzyjnie zarysowana fizjonomia szczegółu każe wyodrębnić autorowi *Przedmowy* „wyraźne i łukowate” brwi, usta zaopatrzone w „wyraz wyobraźni i uczucia”, „wysokie i jasne” czoło, „przedziwne miłe i pogodne” oczy. Całość młodzieńczego oblicza Beatrycze „przemawia”, niejako wbrew historycznemu kontekstowi, godnością, prostotą i wdziękiem.

Zarysowana wedle niejednoznacznych, opalizujących zasad konstrukcyjnych bohaterka obrazu stanowi interpretacyjny hieroglif, ufryzowaną w splocie sprzeczności malarską zagadkę, w której pod „maską i płaszczem” popełnionych „zbrodni” i przebytych „cierpień” kryje się nie tylko „prosta”, mądra („głęboka”), pełna energii i „łagodna” kobieta, ale także „rzadka osobistość”. Albo jeszcze inaczej – przedstawiona przez Guida postać to aporetyczna persona, po równo naznaczona krwawym odium mordu i niezawinionym piętnem bóleści, tak jakby „zbrodnie i cierpienia” stanowiły nierozdzielny awers i rewers jej osobniczego losu.

Próbując zaktualizować geniusz malarskiego dialektycznego przedstawienia autorstwa Guida Reniego w gatunkowych realiach swego dramaturgicznego debiutu (dodatkowo ironicznie przedstawia się autor *The Cenci* jako ktoś, kto „od niedawna dopiero zajął się studiowaniem literatury dramatycznej”¹⁶), szczególnie w scenicznej kreacji postaci Béatrice Cenci, wybiera Shelley bez wahania silny patronat Sofoklesa i Szekspira. Pragnie tym samym uczynić ze swej bohaterki już to „nową Antygonę”, już to pełną sprzeczności „rzadką osobistość” (na miarę królów Lira i Edypa) uwikłaną w odwieczny, nierozstrzygalny dyktat praw zastanych (w twórczości Shelleya – patriarchat) i tych wynikłych z przekonań kobiecego sumienia (w pisarstwie Shelleya – obrona godności i nietykalności osobistej)¹⁷.

[Jeszcze bardziej interesujące rozwiązania w kwestii radykalnej egzekucji tych praw przez każdą ze stron zaprezentuje uważny czytelnik i admirator Shelleya – Juliusz Słowacki – jako autor dramatu *Beatryks Cenci*. Na genderowy aspekt mechanizmów rządzą-

16 Ibidem, s. 12.

17 Por. A.M. WEINBERG: *Religion and Patriarchy in Shelley's „The Cenci”*. „Unisa English Studies” 1990, vol. 28, no. 1 (April), s. 5–13, a także: M. KOHLER: *Shelley in Chancery: The Reimagination of the Paternalist State in „The Cenci”*. „Studies in Romanticism” 1998, no. 37, s. 545–589.

18 „Postscriptum Polonistyczne” 2009, nr 2, s. 221–223.

19 Ibidem, s. 231.

20 G.E. LESSING: *Hamburska dramaturgia*. Tłum. C. PRZYMUSIŃSKI. W: IDEM: *Dzieła wybrane*. T. 3. Warszawa 1959, s. 216–217.

21 Ibidem.

22 G.W.F. HEGEL: *Wykłady o estetyce*. Tłum. J. GRABOWSKI, A. LANDMAN. T. 1. Warszawa 1964, s. 379, 383.

23 P.B. SHELLEY: *Przedmowa...*, s. 9.

cych tradycyjnym modelem rodziny zwraca uwagę Małgorzata Radkiewicz w swym artykule *Beatrix Cenci – w perspektywie filmowej i genderowej*¹⁸. Krakowska badaczka dotyka tu problemu zarówno szeroko pojętego „patriarchatu”, jak i motywów męskiej dominacji oraz powodów kobiecego wykluczenia (w romantycznej sztuce i jej współczesnych mutacjach). W podsumowującym uogólnieniu czytamy: „Dzieje Beatrix rodzą pytania o to, jakie mechanizmy, społeczne siły i przekonania stały za działalnością ojca. Dlaczego jego wykroczenia przeciwko zakazom kazirodztwa pozostawały bez konsekwencji, dopóki ofiara sama nie podjęła desperackiej walki o swoją godność. Beatrix Cenci [mowa o współczesnej – z 2009 roku – adaptacji tekstu Słowackiego, jakiej dokonał w Krakowie Maciej Sobociński – M.J.] nie daje jednej odpowiedzi, lecz jedynie wskazówki, dostarczające materiału o historycznych sposobach postrzegania i definiowania tożsamości płciowej. Z jednej strony pokazuje, że relacje interpersonalne to sieć zależności opartych na podziale władzy i hierarchii między płciami. Z drugiej, że ludzkie namiętności, pożądania, słabości i ułomności mogą powodować zaburzenia w funkcjonowaniu dominującego porządku”¹⁹].

Wiedziony podszeptami Lessinga Shelley wie, iż zdarzenie najbardziej nawet krwawe i niebywałe „może być przypadkowe, jedno i to samo może się przytrafić wielu osobom”²⁰. Charakter przeciwnie – musi zawsze być „istotny i oryginalny”²¹, musi być – powtórzmy – „rzadką osobistością”. Pozostaje Percy Shelley także w ścisłej zgodności z wygłoszonymi wkrótce przez Hegla *Wykładami o estetyce* – zwłaszcza z fragmentami poświęconymi studiom nad postacią literacką:

Charakter stanowi [...] właściwy punkt centralny idealnego dzieła sztuki [...]. Jedną spośród szczególnych cech charakteru powinna [...] być jako dominująca wysunięta na czoło, ale w ten sposób, by w ramach określoności charakteru postaci mogła zachować całą swą żywotność i całe bogactwo, a jednocześnie miała dostateczne możliwości wielokierunkowego działania, wchodzenia w różnorakie stosunki oraz możliwość różnorodnego rozwijania i wyrażania treści swego bogatego, w sobie ukształtowanego życia wewnętrznego²².

Konstruując oś dramatycznych zdarzeń tak, by Beatrycze okazała się finalnie absolutnym „charakterem tragicznym”, wydobywa Shelley – antycypując późniejsze zalecenie Hegla – na plan pierwszy wszelkie jednorodne pierwiastki osobowościowe bohaterki. W tym wypadku te, które zdolne są „podniecać i podtrzymywać współczucie”²³ potencjalnego widza/czytelnika. Autor postępuje w ten sposób, przekonany, iż „niespokojna i anatomizująca kazuistyka,

z jaką ludzie usiłują uniewinnić Beatrycze, czując [...], że potrzebuje uniewinnienia; zabobonny przestrasz, z jakim patrzą na jej krzywdy i jej zemstę – oto w czym się kryje dramatyczny charakter jej cierpień i jej czynu”. Oto w czym kryje się także – jak powie Shelley w innym miejscu *Przedmowy* – „należyty interes dramatyczny” pisanej we Włoszech sztuki.

Dodajmy na marginesie, iż deklarowana intensyfikacja „empatycznej mocy”, w jaką wyposaża Shelley swą tekstową heroinę, nie wyklucza oczywiście (zalecanej przez Hegla) „możliwości wielokierunkowych działań” bohaterki na innych polach uwikłań i wyników z tych działań różnorodnych „konsekwencji semantycznych”.

[Shelley stanowczo wyklucza każdy inny niż estetyczny (doświadczenie katartycznego współ-odczucia), a więc na przykład „moralny” („Nie należy też czynić usiłowań, aby z opracowaniem tego przedmiotu łączyć tak zwany cel moralny”²⁴) czy „poetyczny” („Pisząc sztukę tę, starałem się z wielką troskliwością usunąć wszystko to, co zwykle nazywamy poetycznością, mniemam, że nie znajdzie tu chyba żadnego oderwanego porównania lub poszczególnego, luźnie związanego poetyckiego obrazu, opisu [...]”²⁵) wymiar i skutek swego twórczego przedsięwzięcia. Nie wyklucza natomiast potencjalnej dyskusji, która mogłaby się toczyć – dajmy na to – na polu szeroko rozumianej teologii (dostrzega potencjalny konflikt hermeneutyk: katolickiej i protestanckiej, w rekonstrukcji „wzajemnych stosunków między Bogiem a ludźmi, przenikających dzieje Cencich”²⁶)].

Kiedy dwadzieścia lat później (w grudniu 1839 roku) drugi z przywołanych wcześniej romantycznych luminarzy Marie-Henri Beyle opublikuje swój zbiór opowiadań zatytułowany *L'Abbesse de Castro par M. de Stendhal*, rola malarskiego artefaktu Reniego, jako potencjalnej matrycy modelującej tok narracyjny jednej z „kronik” (*Les Cenci*) czy też jako ważnego źródła jawnie przywołanego pola inspiracji – ulega gwałtownej dewaluacji. Dzieło Guida staje się dla Stendhala już tylko pospolitym przedmiotem obowiązkowego (towarzyskiego i salonowego) „oczarowania”, jakie musi przejść każdy romantyczny wojażer, pragnący zgłębić tajemnice – niejednokrotnie ohydne – życia renesansowej włoskiej arystokracji. Uderza jawnie sarkastyczna konstatacja autora *Kroniki*:

Prawie każdy cudzoziemiec przybyły do Rzymu każe się prowadzić zaraz do galerii Barberini: ciągną ich – kobiety zwłaszcza – portrety Bèatrix Cenci i jej macochy. Podzieliłem tę powszechną ciekawość [...]”²⁷.

Portret Reniego pozostaje dla autora *Pustelni parmeńskiej* już nawet nie jednym z wielu arcydzieł zobaczonych w modnej rzym-

24 Ibidem.

25 Ibidem, s. 12.

26 Ibidem, s. 10.

27 Zob. STENDHAL: *Kroniki włoskie...*, s. 545. Por. także uwagi na stronach 544 i 546.

skiej galerii, ale jedynie coraz mniej „cennym portretem”, wątpliwym artystycznym „walorem” rozmienianym – jeśli tak można powiedzieć – na drobne w ulicznym obiegu tanich kopii i „lichych rycin”:

Drugi cenny [po *Fornarinie* Rafaela – M.J.] portret w galerii Barberini jest pędzla Gwida [sic!]; to portret Beatrix Cenci, który widzi się na tylu lichych rycinach. Wielki malarz osłonił szyję Beatrycze kawałkiem draperii, włożył jej na głowę turban; lękał się snadź posunąć prawdę aż do **okropności**, gdyby wiernie odtworzył strój, jaki sobie kazała sporządzić na dzień egzekucji, oraz stargane włosy biednej szesnastoletniej dziewczyny wydanej na łup rozpacz. Głowa jej słodka i piękna, łagodne spojrzenie i oczy bardzo duże mają zdziwiony wyraz osoby, którą zaskoczono w chwili, gdy płacze gorącymi łzami. Włosy są jasne i piękne. Nie ma w tej głowie nic z owej dumy rzymskiej ani z tej świadomości własnej siły, jakie często czytamy w nieustraszonemu spojrzeniu jakiejś **córy Tybru**, *di una figliadel Tenere*, jak one same o sobie mówią z dumą. Nieszczęściem półcienie tego portretu zrudziały w czasie owych długich [...] lat dzielących nas od katastrofy, którą chcemy opowiedzieć²⁸.

28 Ibidem, s. 545.

Stendhal (jako autor *Les Cenci*), przekonany o możliwości skonstruowania historycznie adekwatnej relacji, wierzy w moc faktu, nieomylność źródłowego zapisu oraz siłę scalającej opowieść imagacji. Wydaje mu się, iż można przeprowadzić, poruszającą współczesnego obserwatora, „wizję lokalną”, cementującą sekwencję zdarzeń rozmytych uprzednio w odmętach przeszłości. Ufa, iż da się osiągnąć taką klarowność przedstawienia, by wyrugować zniekształcające przekaz „zrudzenia”. A więc dokonać umiejętnego retuszu subtelnych „półcieni” oplatających istnienia i rzeczy pochłonięte przez nicność „w czasie owych długich lat dzielących od katastrofy”. Powołując do życia „prawdziwą wersję zdarzeń”, Stendhal tworzy zapis jedyny i obowiązujący. A zatem – wykluczający istnienie alternatywy: każdy inny uczestnik dziejów (nawet żyjący świadek, *resp.* Guido Reni) „tkwi w lęku” i „nie jest zdolny do wiernego odtworzenia” tekstu historii. Jednym słowem: „ludzi i mam”, czego najlepszym dowodem omawiany tu portret trumienny Reniego, który zamiast unaoczniać „prawdziwą” dumę, siłę i rozpacz Beatrycze, operuje – wedle Stendhala: jedynie konwencjonalną (a więc: kłamliwą) – „słodyczą”.

Z dość podobną problematyką spotykamy się także w pisanej dwadzieścia lat później (1859) powieści Nathaniela Hawthorne’a *Marmurowy faun*. Tu również – w kontekście obrazu Reniego²⁹ – staje

29 Choć nie tylko – wystarczy wskazać figury fauna Donatella i tajemniczego widma, by przypomnieć, iż kwestia reprezentacji i „odbicia” rzeczywistości w sztuce stanowi podstawowy rys powieści. Zresztą sam tytuł utworu projektuje temat przewodni dzieła.

30 N. HAWTHORNE: *Mar-murowy faun albo romans o hrabim Monte Beni*. Tłum. M. KANIOWA. Kraków 1984, s. 11.

kwestia adekwatności przedstawienia względem motywującego to przedstawienie pierwowzoru, czy mówiąc jeszcze inaczej: problem mimetycznych zabiegów, stanowiących organiczną tkankę dzieła artystycznego. Chodzi o procedurę twórczą, wedle żartobliwej uwagi autora *Szkarłatnej litery*, „sprawdzalną przy pomocy dotyku i suwmiarki”³⁰. Oddajmy głos Hawthorne’owi:

Był to portret przedstawiający kobietą główkę, młodziutką, dziewczęcą, doskonale piękną twarz spowitą białą drape-rią, spod której wyglądało kilka loczków zapowiadających, jak należało się domyślać, ukryte bogactwo bujnych kasztanowych splotów. Oczy duże i brązowe wychodziły spo-glądającemu naprzeciw w dziwnym, bezowocnym wysiłku wymknięcia się mu. Kładł się na nie jakby różowawy cień, lecz zaznaczający się tak subtelnie, iż nie można się było wyznać, czy dziewczyna płakała, czy nie. Cała twarz była spokojna, żaden rys nie zdradzał grymasu czy wzburzenia, nie dało się też tak łatwo wywnioskować, dlaczego jej wyraz twarzy nie jest wesoły albo dlaczego jednym pociągnięciem pędzla artysta nie rozjaśnił go w radość. W rzeczywistości był to najsmutniejszy obraz, jaki kiedykolwiek namalowano czy wymyślono, wyrażał cały bezmiar smutku, którego sens widz odgadywał jedynie intuicyjnie. Smutek usuwający tę piękną dziewczynę ze świata ludzi i sytuujący ją w sferze tak odle-głej, że ta odległość – pomimo iż jej twarz mieliśmy tuż przed sobą – przeszywała patrzącego dreszczem³¹.

31 Ibidem, s. 57.

Ożywiona rozmowa, prowadzona przez dwie powieściowe boha-terki: Hildę (malarkę) i Miriam (również malarkę, ale i koneserkę sztuki), obejmująca czułymi „ramionami” dialogu przytoczony pozornie obiektywizujący opis dzieła sztuki, ujawnia jego (owego dzieła sztuki) nieoczywistą właściwość.

Pozornie wszystko jawi się jako klarowne i oswojone (wszak twarz Bèatrice – sparafrazujmy nieco słowa Hawthorne’a – „mie-liśmy już przed sobą” wiele razy). Dość łatwo wymienić można także cechy szczególne przedstawienia. Należą do nich: wymyka-jąca się widzowi „gramatyka” spojrzenia portretowanej, cieniująca emocje różowa poświata kolorystyczna, enigmatyczny i pozba-wiony mimicznych grymasów „wyraz” twarzy modelu, intuicyjnie „kodowany” zapis smutku, wrażenie samoalienacji i dystansującego wykluczenia ze świata żywych (przydające kobiecie swoiście nie-ludzki status ontyczny).

Mowa o pozornej klarowności, gdyż wszystkie przytoczone i uszeregowane przed chwilą uwagi odnoszą się do mistrzowskiej... kopii portretu Guida Reniego, sporządzonej przez powieściową

Hildę. Idealne powtórzenie kompozycji włoskiego mistrza okazuje się jednak „doskonałym cudem” malarskiego rzemiosła (jak ujmie to Miriam) nie dla walorów naśladowczych, ale jako efekt ascetycznej pracy spojrzenia. Poddane ocenie przyjaciółki wykonanie repliki zaciera w swej maestrii granicę między kopią a oryginałem. Dzieje się tak dlatego, iż obraz okazuje się nie tylko dowodem technicznego kunsztu, ale także czułym zapisem wielodniowej uporczywej i uwewnętrznionej medytacji „w obliczu” oryginału. Jako pokorna „modlitwa oka” staje się z czasem osobiwa praktyka Hildy również dziękczynną „modlitwą serca”:

[...] nie miałam więc innego wyjścia, jak zasiadać dzień po dniu przed obrazem [Guida – M.J.], by zapadł mi w serce. Świącie jestem przekonana, iż tkwi tam sfotografowany³².

32 Ibidem, s. 58.

Będąca efektem krańcowej empatii uwewnętrzniona „fotografia” ukochanego przedmiotu staje się drogą do zrozumienia losu utrwalonego na obrazie człowieka. „Tekst twarzy” rzymskiej patrycjuszki przemówił z całą mocą, ziściła się redukująca czasowy rozróżnienie i prorokowana przez hermeneutów „fuzja horyzontów”. Kryjąca się za aktem malarskiej re-nowacji praktyka interpretacyjno-poszukiwawcza Hildy doprowadziła do wkroczenia w „mglisty region”³³ osobistego, intymnego doświadczenia renesansowej ofiary i zbrodniarki. Dokonało się „wniknięcie w świadomość”³⁴ widma umarłej. Zauważmy, iż o ile Shelley (chcący przeniknąć tajemnicę intrygującej go historycznej osoby) nie rozstawał się z „kopią portretu Beatrycze”, o tyle protagonistka powieści Hawthorne’a uwewnętrzniała samą tajemnicę. I zapłaciła za to osobistą cenę.

33 Ibidem, s. 59.

34 Ibidem.

Bèatrix & Beatryks

Ostatni z czwórki wymienionych uprzednio autorów – Juliusz Słowacki – opracowuje motyw rzymskiej zbrodni dwukrotnie. Po raz pierwszy sięga po modny ówczesnie temat jeszcze w roku 1832, gdy odpowiada na zapotrzebowanie bulwarowego teatru Porte-Saint-Martin i tworzy sztukę *Beatrix Cenci* „po francusku”. Pisz dla wymagającego paryskiego widza w obcym dla siebie języku i z pełną świadomością komercyjnego charakteru przedsięwzięcia. W liście poety do matki czytamy:

W tym miesiącu [listopad 1832 roku – M.J.] byłem sześć razy na tragediach francuskich, na teatrze Porte St. Martin, który romantyczność wprowadził na scenę, i na Théâtre Français – dawny sławny teatr klasyczny. [...] Piszę tragedię dla pierwszego z tych teatrów, nie wiem jednak czy mi ją przyjmą – i zechcą wystawić – i czy zechcą zapłacić³⁵.

35 Korespondencja Juliusza Słowackiego. Oprac. E. SAWRY-MOWICZ. T. 1. Wrocław 1962, s. 149.

Napisana „dla pieniędzy” prozatorska partytura dramatyczna, z której zachowało się zaledwie siedem niewielkich urywków, okazała się tworem dość słabo korespondującym z przestrzenią potencjalnej wizualizacji, miejscem, które „romantyczność wprowadzało na scenę”:

Z całkowitym oto zaskoczeniem [...] przyjdzie nam skonstatować, że dochowane do dzisiaj fragmenty francuskiej tragedii wskazują na... bardzo nikłe jej powiązania z repertuarem teatru Porte-Saint-Martin (czy Cyrku Olimpijskiego). Poetyka dramatu – o ile to oczywiście można wyczytać z zachowanych kilku scen dramatycznych, ale jak się dalej okaże: wyczytywać można dostatecznie wiele – nie podejmuje bynajmniej zasad owej „romantyczności”, wprowadzonej na tamte, paryskie sceny. Utwór w słabym stopniu współgra ze „smakiem i obyczajami teraźniejszej” – tj. ówczesnej, z pierwszej połowy XIX wieku – publiczności teatralnej³⁶.

36 J. SKUCZYŃSKI: *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*. Poznań 1986, s. 138.

Rozpoznanie Skuczyńskiego uzupełnia po latach Alina Kowalczykowa, zwracając uwagę na (paradoksalnie!) bardziej rezonującą z gustami i oczekiwaniami ówczesnej publiczności „wersję drugą – poprawioną” (w spolszczonej notacji tytułowaną: *Beatryks Cenci*). Choć wedle wspomnianej badaczki „francuski dramat Słowackiego nie odbiegał [...] od poziomu tego, co grano w teatrach”, to jednak

gdy się go porówna z późniejszą o siedem lat wersją polską, uderza niebywała różnica na jej korzyść. Może dlatego, że autor był starszy, może dlatego, że tam układał tekst w formy obcego języka, ale z pewnością zaważyło także uwolnienie od myśli o scenie. Szekspirowskie furie, przecucia, sny, podsycające moce namiętności – tego w Porte-Saint-Martin nie uprawiano. Cnoty, skazy i czyny bohaterów miały w tym pierwszym teatrze romantyków nie nadziemski, lecz ludzki rodowód. Toteż, gdy pisało się dla Porte-Saint-Martin, nie było miejsca dla takiego rozmachu wyobraźni, jaki Słowacki okazał potem w polskim dramacie o *Beatryks*³⁷.

37 A. KOWALCZYKOWA: *Dramat i teatr romantyczny*. Warszawa 1997, s. 171–172.

Co innego mogło też przemawiać za artystycznie wydatną przewagą polskiej wersji nad francuskim „ułamkiem”. Otóż owe siedem lat różnicy dzielące obie formy dramatyczne pozwoliły Słowackiemu zgromadzić nowy i uzupełnić dawny, wcale pokaźny zestaw materiałów źródłowych i literackich opracowań tematu. Autor *Mazepy* znał zapewne dobrze włoskie omówienia wydarzeń (wymieńmy *Relation da la mort de Giacomo et Beatrice Cenci et de Lucrece Patroni* oraz kontrowersyjną edycję ks. Angelo Maio: *Morte di Giacomo e Bea-*

38 Por. J. KLEINER: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. Wstęp i oprac. J. STARNAWSKI. T. 2. Kraków 1999, s. 244. Pierwsze ze źródeł było zresztą dostępne wówczas po francusku w przekładzie A. de Malarie.

39 Ibidem, s. 251.

40 Tak twierdzi Alina Kowalczykowa, przychylając się do dawnych ustaleń Tadeusza Piniego. Por. A. KOWALCZYKOWA: *Dramat i teatr...*, s. 168.

41 Zważywszy zwłaszcza na liczbę eskapad odbytych w mieście i okolicy wspólnie z Zygmuntem Krasińskim. Jako namiętny czytelnik „Il Tiberino”, pisma „mającego – jak głosił podtytuł – służyć Historii Sztuk pięknych tudzież erudycji amatorów i uprawiających takowe”, wiedział zapewne Słowacki, gdzie znajdują się „obowiązkowe” galerie, artystowskie kawiarnie i modne salony. Cyt. za: J. ZIELIŃSKI: *Szat Anioł. Powikłane życie Juliusza Słowackiego*. Warszawa 2000, s. 145.

42 J. KLEINER: *Juliusz Słowacki...*, s. 250. Sztuka grana była na deskach Théâtre Français na początku roku 1833.

43 Por. A. KOWALCZYKOWA: *Dramat i teatr...*, s. 168.

44 Skala literackich gier (np. z tradycją antyczną), zwłaszcza zaś detale „pracy” intertekstu, jakie obserwujemy w omawianym utworze, są wprost imponujące. Por. E. WESOŁOWSKA: „Crudelitas” u Słowackiego na tle antycznych wzorów. W: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*. Red. M. KALINOWSKA, B. PAPROCKA-PODLASIAK. Toruń 2003, s. 304–313.

45 Zob. J. SŁOWACKI: *Beatrice Cenci*. Przekład. W: IDEM: *Dzieła*. Red. J. KRZYŻANOWSKI. T. 8. Wrocław 1952, s. 463. Cytaty wedle tej edycji opatruję skrótami BC i numerem strony.

46 G. RITZ: *Romantyczna frenezja jako koncepcja obrazowania*. W: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*. Red. M. SOKOŁOWSKI, J. ŁAWSKI. Białystok-Warszawa 2009, s. 153.

47 Ibidem.

trice Cenci³⁸). Można sądzić, iż zapoznał się – dodatkowo – ze sztuką *Beatrice Cenci* markiza Astolphe’a de Custine’a, „graną w roku 1833 w teatrze Porte-Saint-Martin”, mógł także słyszeć o podejmującej wątek zbrodni niemieckiej tragedii z roku 1835 pióra Friedricha Schöna³⁹. Silne argumenty przemawiają również za tym, że nieobce były Słowackiemu dwie przywołane uprzednio pozycje: włoska tragedia Shelleya⁴⁰ oraz kronikarska wersja Stendhala, opublikowana w formie roboczej jeszcze w roku 1837 na łamach „Revue des Deux Mondes”.

Także w kwestii malarskich inspiracji sprawa nie jest wcale jednoznaczna. Nawet jeśli Słowacki podczas swego rzymskiego pobytu nie widział (w co trudno uwierzyć!⁴¹) tylekroć tu omawianego dzieła przypisywanego Reniemu, to musiały do niego dotrzeć echa głośniejszego czasu sztuki Beruada i Bouilly’ego *Guido Reni ou les artistes* – „bohaterem czyniącej twórcę portretu”⁴². Odrębną kwestię stanowi w tym miejscu wpływ malarstwa Paula Delaroche’a, szczególnie jako autora obrazu *La Cenci conduite au supplice*⁴³.

„Moce namiętności” i „rozmach wyobraźni” ufundowane na solidnych filarach historycznej i literackiej wiedzy⁴⁴ autora przyczyniły się niewątpliwie – co podkreślają zgodnie badacze – do artystycznego „uratowania” tematu. Znamienne jednak, iż nie „uratowały” (bo nie objęły) kluczowej figury tekstu – tytułowej protagonistki. Wszystko można o niej powiedzieć, ale na pewno nie to, że jest źródłem tekstowej „mocy” i „rozmachu”. Co więcej, ta, która miała być (w przeciwieństwie do statycznej, „idącej opłakiwać swą dziewiczość” i ułagodzonej biblijnym wizerunkiem córki Jeftego – Bèatrix⁴⁵) katalizatorem i nośnikiem niszczącej energii, stała się li tylko „niemym frenetycznym centrum”⁴⁶, czy mówiąc inaczej: grozą niewymowną. Dzieje się tak dlatego, iż owo frenetyczne residuum w dramacie Słowackiego sytuuje się gdzie indziej, obejmuje figury drugiego planu:

Frenezja, którą Beatryks – przez styczność z grozą incestu i ojcobójstwa – wprowadza do akcji, przenosi się w toku sztuki na postaci uboczne, na Fabrycego, który odmalowuje siostrze przebyte tortury i przechodzi wówczas na mowę prozaiczną (III, 7, 281–292), na matkę, która na początku sztuki protokołuje w trybie teichoskopii frenetyczne zdarzenie ojcobójstwa, a na końcu chce wzrokiem zabić kłamliwego kapłana Negriego (IV, 4, 221–229), wreszcie na ukochanego Gianiego, bra-tobójcę⁴⁷.

48 Ibidem, s. 152.

49 W. PRÓCHNICKI: *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*. Kraków 1992, s. 144.

50 Ibidem, s. 146.

Natomiast sama tytułowa, a więc główna i centralna postać w sztuce przedstawiana jest konsekwentnie jako swoiście statyczna, nieruchoma, „niewolna” persona. Przypomina podmiot pozbawiony twórczej potencji, byt dziwnie „wyłączony”, jawi się jako postać – mówiąc językiem współczesnego poety – nieczynna do odwołania. Jedynie dwukrotnie: „w czynie ojcobójstwa” i „w miłości do Gianiego”, ocala i „zachowuje status podmiotu”⁴⁸. Choć, jak wiemy, wedle wszelkich prawideł organizacji dzieła, dramat na tym etapie swojego rozwoju powinien być „sztuką unaoczniania, ukazywania zdarzeń przedstawionych”⁴⁹, kiedy to postać owe zdarzenia prowokuje i na nie reaguje. To jednak w tym przypadku Słowacki dokonuje aktu spektakularnej dezaktywacji głównej bohaterki. Możemy powtórzyć – za Włodzimierzem Próchnickim – iż „postać Beatryks stanowiąca ośrodek akcji znajduje się w strumieniu zdarzeń, których nie jest w stanie opanować”⁵⁰. Bo jest tylko prostym narzędziem, niknącą rzeczą, piękną zabawką – w ręku rodziny, kardynałskiego trybunału, przeznaczenia, ale i samego twórcy. Spróbujmy prześledzić kilka z autorskich zabiegów, w ramach których Słowacki stara się swą tytułową bohaterkę nie tylko pozbawić podmiotowego statusu, nie tylko zepchnąć do roli „statycznego” elementu świata przedstawionego, nie tylko uczynić „tematem” czytelnego emblematu, ale także przedstawić jako „żywą rzecz”, która opowiada swoje cierpienie – milcząc.

Beatryks – dezaktywacja

Zacznijmy od relacji rodzinnych. Pełne głębokich upokorzeń koleje losu Beatryks Cenci komunikują nieobecnemu bratu (Fabrycemu) widma „o okropnych kształtach”, kiedy ten – wraz ze swym popiecznikiem – Colonną wraca z łupieżczej wyprawy w Apeniny apulijskie (gdzie wspólnie pustoszą i palą zamek Petrela). Siostra jest tu (być może po raz pierwszy) nieobecnym i niemym „przedmiotem” komunikacji. Jej osobisty dramat opowiada kto inny. W tym wypadku: wydobyte z lamusa literackiej tradycji, zawsze dobrze poinformowane Eumenidy. To one („mary” – BC, s. 148) zabiegają Fabrycemu drogę na pustkowiu rzymskiej Kampanii i wrzaskiem oznajmiają o kazirodczym gwałcie dokonany w stołecznym pałacowym zaciszu:

Zaczęły się śmiać okropnie
Trzęsąc bladymi pochodniami... potem
Wrzasnęły wszystkie: „Śpiesz się, śpiesz się, śpiesz się...
Siostrę ci gwałcą...” Na te słowa czułem
Że krew z oblicza mego odegnała
Trwogą... wróciła z siłą wodotrysku
I mózg pod czaszką rozpierała jako

Kościół gotowy runąć... Gdym się ocknął,
Mary zniknęły...

BC, s. 149

„Gotowy runąć” w każdej chwili, rozpadający się pod wpływem
trwogi i akustycznej przemocy braterski „kościół ciała” ocala siłą
powracającej świadomości. W innym miejscu paraliżująca groza
„wrzasku” zastąpiona zostaje niemym krzykiem widzianego obrazu.
Staje się to udziałem Giano Gianiego – niewinnego i przypadkowego
świadka aranżowanych okoliczności mordu na Francesco Cencim,
a późniejszego admiratora tytułowej zbrodniarki – który także nie
„poznaje” Beatryks bezpośrednio. Znów jest tu ona jedynie bezwol-
nym „przedmiotem” (niekompletnym, okaleczonym) poznania.
Po raz pierwszy zjawia się w odrażającej halucynacji, jakiej ulega
młody malarz owej ponurej nocy przed pałacem Cencich. Wystawia-
jąc na próbę nadwątlone emocjami władze percepcji, szuka wspar-
cia w reakcji przyjaciela:

[...] – Patrzaj,
Cesario... głowa cudownej piękności,
Lecz bez podstawy... wisi na warkoczach,
Które do sinych rąk tych kobiet – lipną.
Dreszcz mię przechodzi – patrzaj, jak ta głowa
Miłośnię oczy we mnie utopiła,
Aż tu... do serca... Słabo mi Cesario –
Omdlałość że to mnie pozbawia wzroku?
Czyli te widma ciemność między siebie
Na niewyraźne kształty rozebrała?...

BC, s. 158

Pokonując pozbawiające ostrości widzenia omdlenie i scalając
niewyraźne, „rozebrane” kształty w koherentny obraz, postanawia
Giani sporządzić precyzyjny portret pamięciowy „wiszącej na war-
koczach” kobiecej głowy:

To rzecz nadludzka... O! piękna piekielnie
Była ta głowa, co jest dziwniejsza,
Że tak piekielna rzecz, jak przezroczysta
Anielskim światłem urna, miała dla mnie,
Uśmiech... i litość... O! nic nie mów do mnie,
Aż to, czego jest pamięć moja pełna,
Przeleję w płótno... i od znikomego
Gaśnienia myśli obronię...

BC, s. 158

Obrona powidoku przed „znikomym gaśnieniem myśli” owocuje precyzyjną malarską rekonstrukcją. Jednak pomysł „przelania w płótno” nocnego widoku „dziwnej głowy” (BC, s. 159) i uczynienie z niego czulej relikwii „uśmiechu i litości” okazuje się w skutkach konceptem zgubnym. Święty wizerunek kobiecy stanie się narzędziem wyrafinowanej anihilacji – także w dosłownym sensie słowa. Giani popełni w finale dramatu samobójstwo nie tylko „okałeczony” niszczącą bliskością Beatryks: aktu samodestrukcji dokona, połykając ikonę – kawałek szkła z podobizną Najświętszej Maryi Panny (BC, s. 251).

Od oszczędnej prezentacji krwawego wątku egzekucji, połączonego z malarską wrażliwością kolorystyczną, rozpoczyna zresztą Słowacki całą intrygę dramatyczną. To tu (w scenie trzeciej aktu otwierającego) po raz pierwszy Beatryks – choć będzie początkowo aktywną uczestniczką zdarzenia, osobą zadającą śmierć – „niknie” w konsekwentnie monochromatycznym (purpurowym, a choreograficznie mistrzowsko rozplanowanym przez autora) scenicznym tle⁵¹. Mowa tu (najpierw w relacji Fabrycego) o **krwawym** powrocie w **łunach** pożaru, o „marach ubranych w **czerwień** straszą” (BC, s. 148, podkr. – M.J.). Później zaś dominacja wspomnianego koloru staje się jeszcze bardziej wyrazista: „**krwi** zimnej” będą „odpowiadać” w powietrzu „**czerwone** słowa [...] zimne jak żelazo” (BC, s. 151, podkr. – M.J.), dom – ów „puteń **krwi**” (BC, s. 145, podkr. – M.J.) – nawiedzą widziane i słyszane przez małego Aza⁵² „**czerwone** duchy” i **okrwawione** „w powietrzu gołąbki” (BC, s. 151, 152, podkr. – M.J.), dyskretnie „łyskają **czerwone**” (BC, s. 153) pochodnie świateł. Gorejący zaś domyslną **purpurą** świt⁵³ (BC, s. 152) sprowadza czuwające nad spiskowcami, a trzymające w rękach „**krwawe** chusty” (BC, s. 153, podkr. – M.J.) – Eumenidy. W tak zaaranżowanej kolorystycznie przestrzeni ta, którą o mdłości przyprawiają mające za chwilę wybrzmieć „czerwone słowa”, nie tylko upodabnia się do otaczającej ją tła, ale w czasem znika w nim zupełnie:

Ha – Beatrycze,
Weź lampę i tak ją niosąc nad głową
Bądź nam pochodnią całą koralową
I wiedz w korytarz ciemny!...

BC, s. 154

Jako „gorejący płomień” sprawiedliwości i tracąca ludzkie atrybuty żagiew słusznej zemsty – jest Beatryks już tylko „pochodnią koralową”, karmazynowym aniołem śmierci, wprowadzającym spiskowców w ciemny korytarz zbrodni. Semantyka kolorystyczna zostanie zresztą przez Słowackiego utrzymana konsekwentnie do

51 Na nieco inny aspekt kolorystycznie znaczącego tła w omawianej tragedii (gra bieli i czerni), wydobywającego wszechobecny „krwawy wykwit” – autonomiczny „stymulator” akcji – zwraca uwagę Maria CIEŚLA: „Beatryks Cenci” – czerwona tragedia. „Ruch Literacki” 1978, z. 1.

52 Zwanego kiedy indziej „dzieckiem **czerwonym**” (BC, s. 155, podkr. – M.J.).

53 Nie zapominajmy, iż słońce tego dramatu to zawsze „**krwawe** słońce ojcobójców” (BC, s. 231, podkr. – M.J.).

ostatniej sceny. Również w dalszych partiach sztuki tytułowa protagonistka określana będzie stałym „barwnym” imieniem (epitetem) własnym: „czerwona” (BC, s. 191).

[Pole semantyczne zbudowane wokół tego leksemu liczy blisko 80 wyrazów. Przypomina o tym Agnieszka Bał, analizująca frekwencyjne użycie nazw barwy czerwonej w omawianej sztuce: „W *Beatryks Cenci* kolor czerwony został oddany za pomocą wyrazów: czerwień (1), czerwony (15), krwawić (2), krwawy (16), krew (30), oczerwienić (1), okrwawiony (1), rozczerwienić (1), róż (1), rubin (1), rubinowy (1), rumieniec (1), szczerwieniony (1), skrwawiony (4), spłonić (1). Te jednostki będą konstytuować pole leksykalno-znaczeniowe nazw barwy czerwonej, ponieważ analiza ich użycie kontekstowych wykazała, że zawierają sem »czerwony«. W polu znalazły się nie tylko przymiotniki, ale również czasowniki (w tym imiesłowy) i rzeczowniki. Spośród czasowników zwracają uwagę formacje prefiksalne. W polu nie pojawiają się composita. Można wskazać na zapożyczenia: *korall, rubin, róż*”⁵⁴].

Zauważmy także, iż to, co w scenie trzeciej aktu pierwszego mogło budzić jeszcze nieśmiałe skojarzenia (*Beatryks* jako swoisty emblemat wolności wiodącej uciemienionych do „komnaty zła”) – w scenie następnej zostało precyzyjnie dookreślone. Bohaterka traci tu swój autonomiczny status aktywnej, działającej osoby. Zastyga w coraz bardziej statycznej pozycji (konwencjonalnie nieruchomieje), a nawet ulega pomnikowemu spetryfikowaniu – kamienieje. Jawi się jako „strętowała” (BC, s. 161) i „cicha”. W relacji *Cesaria*:

[...] Jedna mnie tu tylko
twarz zadziwiła... ta córka w bieleńce,
Albowiem matka ją nazwała córką.
Nieporuszona stała i ku ziemi
Trzymając oczy i pochodnię... jakby
Posąg przeszłości, na którego twarzy
Rzecz terazniejsza nie zostawiła śladu
Ani się może odbić... Pośród zgrai
Lamentującej – ona jedna cicha
I z surowymi na ustach uśmiechy
Stała... kto myślałby, że sprawiedliwość
Ważąc trupią krew na swojej szali...

BC, s. 161–162

Można rzec, iż zmianie uległy tylko alegoryczne wektory. Upersonifikowana wolność (kobieta z uniesioną pochodnią) sceny uprzedniej staje się w przytoczonym postrzeżeniu zamaskowanego uczestnika przedpałacowej mistyfikacji bytem doskonale wyobcowanym z teraźniejszości: „posągiem przeszłości”, „nieporuszenie stojącą”

54 A. BAŁ: Pole leksykalno-znaczeniowe nazw barwy czerwonej w „*Beatryks Cenci*” Juliusza Słowackiego. W: „Prace Filologiczne. Seria Językoznawcza”. T. 54. Warszawa 2008, s. 13.

statuą czy – mówiąc wprost – alegorią krwawej sprawiedliwości (przypomnijmy: przedstawiona została jako „sprawiedliwość ważąca trupią krew na swojej szali”).

Zauważmy, iż Beatryks to także swoista „ofiara” – jeśli można rzecz w ten sposób ująć – autorskiej alegorezy, w ramach której Słowacki redukuje jej – bohaterki – osobiste (jako autonomicznego indywiduum, działającego w obrębie świata przedstawionego) prerogatywy i sprowadza je (dwukrotnie) do relatywnie prostych i czytelnych animalnych przedstawień. Skazuje mianowicie Beatryks albo na jednoznacznie demoniczny (kąsający wąż – BC, s. 143), albo na niewinno-ofiarniczy („najbielsza z gołębic co się w kałuży krwawej chciała kąpać – BC, s. 229) status. Unieruchomiona w emblematycznym ujęciu postać gubi swój osobniczy wyróżnik i zatracza indywidualny charakter. Staje się literacko stematyzowaną „kliszą”, częścią alegorycznie zakodowanego przekazu. Tężeje w spetryfikowanej formie.

Tropy alienującego zastygnięcia i życiowego bezruchu, jakie oplatają tytułową Beatryks, będzie rozsiewał Słowacki na kartach dramatu dość konsekwentnie nie tylko za sprawą „unieruchamiających” alegorii, ale także bardziej dosłownie. A to w formie bezpośredniej autocharakterystyki („jestem jak kamień” – BC, s. 191), a to jako wyrażone przez zdemaskowaną ojcobójczynię pragnienie boskiego upamiętnienia. W tym drugim przypadku możemy mówić o podyktowanej procesowym wyczerpaniem projekcji przyszłego, zagrobnego triumfu: tak manifestuje się chęć zastygnięcia w wotywnej formie, wystawionej niewinności w szlachetnym kształcie dyskretnego („z alabastru”, a więc „przezroczystego”) posągu:

Na miejsce, gdzie krew moją rozlejecie,
Postawcie ołtarz białemu wstydowi
I z alabastru posąg... przezroczysty,
A szyje jego krwią oczerwieniwszy
Zakryjcie perły albo lilijami,
A będzie to bóg nowy – w nowym Rzymie...
I to jest całą obroną – Rzymianki.

BC, s. 229–230

Opisane praktyki to zresztą chyba część większego autorskiego planu, w ramach którego Beatryks jawi się jako byt skrajnie metamorficzny:

Jest [...] obdarzona proteuszową naturą, widzą ją [inni bohaterowie sztuki – M.J.] jako Temidę i Hekate, nimfę i nieomal świętą⁵⁵.

55 E. WESOŁOWSKA: „Crude-litas” u Słowackiego..., s. 310.

Rzeczywiście, jest i „ciemną Hekate” (BC, s. 191), ścielącą trumnę zamordowanemu ojcu, i spłonioną przez Gianiego młodą dziewczyną ubraną w mitologiczny kostium („do ucieczki nimfą obróconą” – BC, s. 186), i przedmiotem uwznioślonej, miłosnej apologii w duchu Dantego:

Ona najczystsza jest i najpiękniejszą.
Pomyślał o niej Bóg, gdy tworzył słońce
I z myśli światła ją stworzył – a ona
Dała początek tęczom i kolorom,
Które ze słońca duszy – mają duszę...

BC, s. 185

Dookreślając wizerunek, dodajmy, iż Beatryks przedstawiana jest również jako: „żywy trup”, komunikujący się z otoczeniem za pomocą „języka umarłego” (BC, s. 184, 188), kobieta „ohydna” (BC, s. 222), która „żadnej nie karmi nadziei” – jest tylko „zgubiona, krwawa i przerażająca” (BC, s. 175), widmo rodziny Cenci (BC, s. 186), uwielbiana przez lud „aktorka” ulicznego teatru grozy (BC, s. 196).

Jak widać, ożywająca w sztuce dialektyka popełnionej zbrodni (ofiara w roli kata, córka zabijająca ojca), a także popełniająca te zbrodnie osoba wymusza całe serie wykluczających się wzajemnie przedstawień, swoistych tekstowych „redukcji”. Wyliczmy jeszcze raz dramatyczne „role” i projekcje Beatryks: alegoria (Sprawiedliwość, Temida), nimfa, żywy trup, widmo, aktorka, dantejska apologia miłości, treść halucynacji, przedstawienie malarskie. Wielopostaciowa figuracja Beatryks, jej metamorficzna natura i częstokroć emblematyczna kreacja jawi się zatem jako artystyczna konieczność. Aby przetrwać – na prawach bohatera – w konwencjonalnym dramacie (nawet romantycznym), trzeba zniknąć bohatersko z najbardziej nawet niekonwencjonalnego życia (a jest ono zawsze – dla odmiany – jednopostaciowe i konkretne). Czasem trzeba zniknąć dosłownie, o czym przekonuje przemierzający ulice Wiecznego Miasta współczesny *flâneur*:

Z woli Béatrice, jej głowa złożona została pod bezimienną tablicą, pod ołtarzem kościoła San Pietro in Montorio, nad którym wisiało wówczas *Przemienienie* Rafaela, na górze Janikulum, tuż obok miejsca ukrzyżowania świętego Piotra. Nie znajdziesz tam już, wędrowcze, tablicy, nie znajdziesz też chyba głowy, ponieważ, jeśli wierzyć relacji naocznego świadka profanacji, malarza Camucciniego, w 1798 roku francuski żołnierz skradł ją razem ze srebrną tacą, na której była złożona, i poszedł sobie, podrzucając ją beztrudno jak piłkę⁵⁶.

56 J. MIKOŁAJEWSKI: *Rzymska komedia...*, s. 140.

Mariusz Jochemczyk

“Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma”
Sketches to the portrait of Beatrix Cenci

Summary

To see literary “paintings” and understand painting “texts”, thus, to pierce the mystery of works, the character of which is a Renaissance murderer (Béatrice Cenci) is the aim of this article. Romantic fascinations with the person in question are reflected in works by such great authors as Shelley, Stendhal, Hawthorne and Słowacki. The book *Beatrix Cenci*, written by the last of the authors mentioned constitutes a research point of culmination: it completes the stage of an installed character this time in a universe of a Romantic drama.

Mariusz Jochemczyk

« Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma »
Esquisses au portrait de Béatrice Cenci

Résumé

Voire des « images » littéraires et comprendre des « textes » de peinture, alors pénétrer le secret des œuvres dont l'héroïne est une meurtrière de la Renaissance (Béatrice Cenci) est l'objectif de cet article. Les fascinations romantiques de ce personnage ont trouvé leurs réalisations dans les œuvres des artistes si éminents comme Shelley, Stendhal, Hawthorne et Słowacki. La lecture de *Beatrix Cenci*, texte écrit par le dernier des écrivains cités, constitue un « point d'arrivée des recherches » ; elle complète l'étude de la personne « installée » – cette fois – dans l'univers du drame romantique.